مشروع إعداد نسخة إلكترونية لمجلة كلية
اللغة العربية بإيتاي البارود جامعة الأزهر
إعداد وإشراف
أ.د/ يوسف محمد فتحي عبد الوهاب
رئيس قسم الأدب والنقد

جامعة الأزهر

مجلة

كلية اللغة العربية

بدمنهور

يصدرها أعضاء
هيئة التدريس بالكلية
تحت إشراف

الدكتور عبد الله سعد محمود

عميد الكلية

العدد الثاني

١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م

دار الطباعة المحمدية ٣ درب الأتراك بالأزهر

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله وعلى آله وأصحابه ومن والاه

وبعد

فهذا هو العدد الثانى من مجلة كلية اللغة العربية بدمنهور يعجل إلى قارئه ليدعم ماجاء فى سابقه ، ويتدارك مافات فى مقدمه ، ويحقق بعض ماتم الوعد به فى رائده ، ويؤكد المقولة المشهورة والقاعدة المعروفة : كم ترك الأول للآخر ؟ والآخر فى ميدان العلم لايأتى إلا أن تقوم الساعة وتنقضى حياة البشر فى هذه الدنيا والمأمول أن يلمس القارىء مابدأ الظهور فى هذا العدد من سمات التنوع ، ومظاهر التوسع ، ومحاولات التجدد وتلك طبيعة الأمور وسنة التقدم والترقى تخضع لها ـ كغيرها ـ ظروف تلك المجلة الناشئة وهذه الحولية الناهضة والحق أنى أرى أن هذا العدد إنما هو تكملة للعدد الأول ، وتتميم لهيكله وبنائه واصلاح لما فرضته بعض ظروفه المالية والإدارية حيث تعتب دائما على البادىء ، وتوضع القيود على الناشىء وذلك عـلى عكس مايجب من توسيع على الجديد وتمهيد ورعاية للوليد .

ومهما يكن فإن القافلة ستواصل السير تحت لواء العلم والمنهج وشعار الصبر والإخلاص مؤدية رسالتها فى خدمة العربية ورعاية الدعوة الإسلامية تالية دائما قول الحق سبحانه وتعالى :

« قل هذه سبيلى أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى وسبحان الله وما أنا من المشركين » .

وإلى لقاء قريب فى العدد الثالث بإذن الله ؟

عبد الله ربيع محمود

الإيقاع

بين الموسيقى واللغة

بقلم

دكتور
عبد الله ربيع محمود

« الإيقاع » لفظ يتردد كثيراً فى الدراسات الأدبيــة والنقدية فى عصرنا ، ونراه كذلك فيما يكتبه بعض الدارسين لإعجاز القرآن الكريم أو الباحثين فى صوره البيانية والبلاغية ، ويحس القارىء لكل هذا وغيره أنه أمام لفظ أو مصطلح غير واضح الدلالة ، والأصل فى المصطلحات أن تكون محددة المعنى ، واضحة الدلالة ، بعيدة عن مظاهر التوهم والتوهيم .

من أجل هذا فكرت فى إلقاء بعض الضوء على هذا « المصطلح » قبل أن يصيبه ما أصاب غيره من الألفاظ المائعة الدلالة التى تشيع فى كتاباتنا الأدبية والبلاغية من قبل عبد القاهر وحتى اليوم .

وقد أكد هذا التفكير ودفعنى إلى السير فيه أن هذا المصطلح يعد فى الحقيقة من مصطلحات علم الصوتيات كما يعد موضوعه من أهم ما يسهم به هذا العلم فى الدراسات الجمالية للغة ، وفى بيان ما فى ألوان الكلام من مظاهر الجمال والتأثير .

والحق أن المكتبة العربية تكاد تخلو من الكتابات المتصلة بهذا الموضوع وما يشبهه من الموضوعات المتعلقة بالظواهر الموسيقية والعناصر الصوتية المرتبطة بأداء اللغة وتلحين الكلام .

وإذا كان القدماء من علماء العربية قد التفتوا إلى بعض تلك الأمور ووضعوا أيديهم على بعض القوانين المتصلة بها ، وبخاصة فى الشعر فإن المحدثين منهم لم يحاولوا بعد إكمال المسيرة والكشف عما تمتلكه لغتهم من قوانين الأداء ، وجماليات التلحين والتنغيم ، وإن كثيراً منهم ليكتفى اليوم بترداد العبارات التائهة مثل : حلاوة الإيقاع ، وسرعة الإيقاع وجماله ، والإيقاع العذب أو الجميل . . الخ ما نلقى فى كثير من الكتابات التى لم يحاول أصحابها حتى هذه الساعة ، تحديد معنى الإيقــاع ، والكشف عن مظاهره ، ووسائله ، ووحداته فيما يتحدثون عنه .

ومن المعلوم بوضوح أن الحديث العصرى عن الإيقاع وأثره إنما شاع بيننا نتيجة لتأثر الثقافه العربية العصرية بالثقافات الحديثة الأخرى وخاصة بالثقافة الأوربية التى بلغت فى مثل هذه الأمور شأوا بعيدا ، ومن ثم فإن لفظ الإيقاع صار يرادف مايسمى بالإنجليزية مثلا مصطلح Rhythm ويعرف بما يعرف به ذلك المصطلح الأجنبى حيث قصد به معناه وما يراد به .

ويهمنا قبل أن نشرح ذلك أن نتعرف أولا على لفظ الإيقاع فى العربية قبل اقترانه بذلك المصطلح الدال على هذا الجانب الموسيقى فى اللغه .

إن هذا اللفظ يرجع فى العربية إلى مادة « وقع » وهى كما يقول ابن فارس : الواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعه يدل على سقوط شىء يقال : وقع الشىء وقوعاً فهو واقع . . »(١) ومعنى ذلك أن هذا اللفظ هو فى الأصل مصدر لأوقع يوقع إيقاعاً ، ولم يذكر ابن فارس لفظ الإيقاع فالتمسته فى العين عند الخليل ، وفى الجمهرة عند ابن دريد ، وفى الصحاح عند الجوهرى ، وأخيرا وجدته فى لسان العرب لابن منظور ، وفى القاموس المحيط للفيروزبادى فقد ذكر صاحب اللسان : والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه فى ذلك المعنى : « كتاب الإيقاع . . »(٢) أما صاحب القاموس فإنه يذكر والإيقاع إيقاع ألحان الغناء ، وهو أن

---

(١) مقاييس اللغة « وقع » ١٣٣/٦ ومابعدها .

(٢) لسان العرب « وقع » .

يوقع الألحان ويبنيها . . »(١) وقد علق المحشى على ذلك بقوله : قوله : ويبنيها من البناء ، وفى بعض النسخ يبينها وهو الذى فى اللسان والعباب كما فى الشارح » ، ويفهم من كل هذا أن ذلك اللفظ أو المصطلح لم يستعمل عند العرب إلا فى مجال الموسيقى والألحان ، وأنه يقصد به توقيع الالحان وبناؤها أو تبيينها ، ويجب أن نعترف هنا بغموض هذا التعريف ، فماذا يعنى بالتوقيع والبناء أو التبيين فى معجم يرجع إليه كل من يبغى الإفادة ولو كان غير متخصص فى الموسيقى والغناء ؟ ثم ما العلاقة بين هذا المعنى الذى هو اصطلاحى أو قريب من الاصطلاحى والمعنى اللغوى العام الذى أشار إليه ابن فارس أو أى معنى من المعانى الفرعية الاخرى ؟ إن الذى يبدو لنا أن المقصود بالإيقاع الموسيقى فى الأصل هو الضرب بقضيب ونحوه لتحديد مقادير اللحن وأوزانه ، على حد قول الجاحظ « والمغنى قد يوقع بالقضيب على أوزان الأغانى »(٢) وقد ذكر أيضا قولهم : القضيب للإيقاع » أى للدلالة على صور الالحان وحدودها ، ثم توسع فى المعنى بعدئذ فصار يطلق على مايشتمل هذا الضرب وغيره مما يجزئ اللحن ويبنيه أو يبينه . ومن ثم فقد استخدمه الخليل اسما لكتابه وما أظنه يقصد به غير المعنى الموسيقى العام أى اللحن أو التلحين .

وتظهر علاقة المعنى الأصلى فى الاستعمال الموسيقى بالمعنى اللغوى العام عندما نتصور ما فى ضرب الالحان من معنى السقوط كما تظهر هذه العلاقة واضحة بأخذ المعانى الفرعيه الذى هو كما يقول صاحب الجمهرة :

---

(١) القاموس المحيط : « وقع » .

(٢) البيان والتبيين ٣/١١٩

(٣) المرجع السابق ٣/١٢

وقعت الحديدة أفعها وقعاضربتها بالمطرقة(١) » فهذا ضرب وذاك ضرب ، ويمكن أن نلتمس تلك العلاقة أيضا فى وقع الأقدام عندما نتذكر أن الإيقاع والموسيقى بصورة عامة ، ترتبط من جانب أو آخر ، بحركات الأقدام وأثر وقوعها على الأرض فى المشى العادى أولا وفى الرقص ثانيا ، وما نشأ الايقاع فى أول الأمر إلا نتيجة لتلك التحركات الجسمية التى كان الإنسان يقوم بها فى عمله أو لهوه .

ومهما يكن فقد استقر مصطلح الإيقاع فى الموسيقى ، وظل على هذا الحال ، ولم يستخدم فى الجانب اللغوى تاركا لمصطلحات أخرى مثل الوزن ، أو العروض ، التعبير عن هذا الجانب فيما يتصل باللغة أو الكلام فلما بدأ الحديث فى اللغات الأوربية عن الجانب الموسيقى المسمى Rhythm: فى الموسيقى واللغة اقترن مصطلح الإيقاع به وانتقل معه من حديث الموسيقى ودراستها إلى حديث اللغة ودراستها ، وصار مألوفا أن نجد « الإيقاع » بين مصطلحات علم الصوتيات كما نجده بين مصطلحات علم الموسيقى والغناء .

وهنا نتساءل عن المقصود بالإيقاع بصورة عامة ؟ وعما يعنى به موسيقيا ولغويا ؟ .

الواقع أن الإيقاع بالمعنى العام هو كما تقول سيسيل « نوع من السرور نجده فى أنفسنا عندما ننتج أو ندرك سلسلة من التحركات المتشابهة تشابها قليلا أو كثيرا ، بحيث تتميز هذه السلسلة بنشاط صاعد وهابط ، ونتيجة لتداعى المعانى فإن هذا السرور نفسه ، ينطبق على انطباعات البصر والسمع ، وبالتالى فإنه ينطبق أيضا على اللغه(٢) » .

---

(١) جمهرة اللغة « وقع »

(٢) بحث فى أعمال المؤتمر الدولى الثالث للصوتيات .

Striss Croups, p 249

وقد عبر « هفنر » عن ذلك بصورة أدق فقال : « عندما نستعمل مصطلح الإيقاع Rhythm بدقة فإنه يدل أو يعنى تجربة [يعيشها المرء بإحساسه] ، فالإيقاع هو التعرف على مجموعات أو قوالب من أحداث متعاقبة ، وعندما نعيش تجربته ونحسها ، فإننا ندرك ونعى انتظاما أو نوعا من الإنتظام فى استمرار وتكرر عملية القولبة ، فى داخل مجموعة من الحوادث (١) .

ومن هذا الكلام يتضح لنا أن الإيقاع يعنى هنا مجرد الإحساس والشعور الذى ينشأ من تكرر بعض الأحداث أو الأمور المتشابهة وانتظام هذا التكرر واستمراره وسواء كان هذا الإحساس أو الشعور السار ناشئا عن مبصر أو مسموع ، أو عن غير ذلك مما يثير الإنسان ويوقظ شعوره ، ومن ثم فقد ظهرت صور الإيقاع فى كل ألوان الحياة ، وفى جميع ألوان الفنون ، فهو يحس فى تنفس الإنسان وفى نبضات قلبه ، وفى مشيه ، وفى عمله حيث تراه فى صورة الحرث الجيد للفلاح ، وفى دوران المحرك السليم عند « الميكانيكى » ، وتراه كذلك فى لوحة الرسام ، وفى كل مظاهر الفن ، من تصوير ، ونحت ، وشعر ، وموسيقى ، مع وضوح أكثر فى هذين الفنين الأخيرين .. إنه فى دورة الأفلاك ، وتعاقب الليل والنهار وتوالى الشمس والقمر بحسبان . ألسنا نحس فى كل هذا انتظام التكرر ، وندرك عملية القولبة فى داخل كل مجموعة الأحداث ؟ ألسنا نحس بلون من السرور والمتعة كلما عشنا مع مظهر من تلك المظاهر المتكررة المتعاقبة ؟ ألسنا نميل إلى تصورها والبحث عنها إذا لم تمدنا بها الطبيعة أو الحياة التى نحياها ؟

لقد أدرك الإنسان كل هذا من قديم وعرف أن حياته نفسها ليست

---

(1) — Generol phometics, 229

إلا سلسلة من الإيقاعات المتزامنة والمتعاونة . فراح يبحث عن أسرار تلك الإيقاعات وعواملها ، فعرف أولا الإيقاع الموسيقى وأدرك قوانينه وحدوده وعرفه بأنه « هو قسمة اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة فى أزمنة تتوالى متساوية ، وكل واحد منها يسمى دورا ، وأقل مايكون الدور فى الإيقاع من نقرتين .. الخ(١)

وكان للمحدثين فى ذلك جهود كبيرة يعرفها علماء الموسيقى والمشتغلون بها وليس هنا محل تفصيلها .

وعن طريق معرفة الإيقاع الموسيقى اهتدى الإنسان إلى التعرف على الإيقاع اللغوى ، وأيقن أنه لا يمكن الكلام عنه بصفته إحساسا أو إدراكا بحتا ، بل لابد من التعرف المادى على مايثير هذا الإحساس ويصنعه .

وقد أشار هفنر إلى هذا بقوله : وعندما نتكلم عن الإيقاع فى لغة فإننا عادة ننقل انتباهنا من إحساسنا بالتجربة إلى الإثارة التى تنتج هذا الإحساس ، وندرس قوالب الكلمات أى قوالب المجموعات أكثر من أن ندرس إحساساتنا بها »(٢) وهـــذا حق فإن الدارس اللغوى لا يتناول الأحاسيس وإنما يدرس من اللغة مايثيرها ويصنعها . ومن هنا يأتى الفرق فى دراسة الإيقاع بين عالم اللغة وعالم النفس فمن الممكن أن يدرس عالم النفس(٤) الإيقاع باعتباره إدراكا أو إحساسا معينا على حين أن عالم معيناً على حين أن عالم اللغة عندما يتناول هذا الموضوع إنما يتناوله من

---

(١) الحسن بن أحمد بن على الكاتب : كتاب كمال أدب الغناء ص٩٢

(٢) Gen, Pho, P 224

(٣) من الدراسات النفسية عن الإيقاع باللغة العربية بحث للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة بعنوان : الإيقاع الشخصى =

ناحية كونه لغة أو كلاما آثار متعة ، وصنع إحساسا بالجمال ، ومن الممكن للدراستين أن تلتقيا فى علم اللغة النفسى أو فى علم النفس اللغوى .

وعندما نصل بالإيقاع إلى دائرة اللغة والكلام فإننا نجد أنفسنا أمام ما سماه «هفنر» لقوالب الكلمات أو قوالب مجموعاتها »

ونرى أمامنا عدة تصورات للتعرف على تلك القوالب الإيقاعية فهناك من يرى التعرف عليها من الجانب الفسيولوجى .

يقول فندريس : « لقد رأينا أن إصدار النفس من فتحة القصبة الهوائية لا يتم دائما على صورة واحدة : طرد النفس ليس مستمرا لأن العضلات التى تنظم مرور النفس تسرع التحرك أحيانا ، وأحيانا تبطئه . وبناء على ذلك يكون لدينا تزايدات فى السرعة ، وتخفيضات لها ، وتوقفات وترعيدات أكبر أو أقل فى العدد على حسب اللغة ، وعلى حسب المتكلم ، وبعبارة أخرى فإن الكلام المنطوق يشتمل فى داخله على أساس إيقاعى ذى ضربات منبورة وغير منبورة تماما كما تقسم الجملة الموسيقية إلى تقطيعات بدون نظر إلى «الميلودى» فبالطريقة نفسها نستطيع أن نتعرف فى داخل أى جملة منطوقة بصرف النظر عن معناها — ونحس عددا من الأقسام ، أقل إنتظاما وأكثر قابلية للاختلاف فى الكم »(١) .

ومن الواضح أن فندريس وهو يبنى التقسيم الايقاع فى الكلام على الأساس الفسيولوجى يلفت نظرنا إلى حقيقة يجب أن نتنبه لها مبكرا .

= والإيقاع فى الشعر المفضل من إعداد عبد السلام أحمد الشيخ اطلعنى عليه مشكورا الأخ الدكتور عبدالمنعم يوسف .

(١) اللغة : الترجمة الإنجليزية ص ٥٥ وأنظر ص ٨٦ ومابعدها فى الترجمة العربية .

1 - language. P,55

وهى أن التقسيم الإيقاعى فى الكلام لا يتمتع بالصرامة التى تكون فى التقسيم الإيقاعى فى الموسيقى حيث يفتقر فى الكلام من صور عدم الانتظام مالا يفتقر بالطبع فى الموسيقى .

وإذا كان « فندريس » لم يؤكد على الجانب المعنوى فى تصوره الفسيولوجى الإحساس بالإيقاع فإن الأب « رسلو » قبل ذلك قد أشار إلى هـذا الجانب فى تصوره للإيقاع إذ يقول : إن الايقاع هو العود الفترى لوحدة التقطيعات ، والتقطيعات الداخلية ، والجمل التى وزنها منتظم ، وذلك بوساطة الاختلافات فى المجهود التقطيعى (النطق) وبحدود الطاقة التنفسية من ناحية ، ومن ناحية أخرى بسبب الحاجة إلى التعبير والحاجة إلى متطلبات الفكرة »(١) .

ومن الباحثين من يرى التعرف على تلك القوالب والوحدات السابقة عن طريق الوسائل الصوتية وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن وسائل الإيقاع وعن العوامل الصوتية التى تصنع وحداته وتثير عند السامع الإحساس بالعود والتكرر ؟

لقد أشار « هفنر » فى إجمال إلى تلك العوامل أو الوسائل فقال : « ويرجع هذا الانتظام — أى إنتظام الاستمرار والتكرر لعملية القولبة فى داخل مجموعة من الحوادث — إلى الفروق فى الشدات النسبية وأيضا إلى الفروق بين الكميات النسبية من الزمن تلك التى يحسها المستمع ، والتى ترتبط إرتباط تلازم مع المكونات المختلفة للقالب »(٢) .

وقد أشار « هفنر » بهذا إلى أهم عاملين فى صنع الإيقاع ، وهما الشدة

---

1 — Rousselot, Principes De phonetique exper imntal, .

2 — Gen. Pho. ,P 224

أو ما يمكن تسميته بالنبر ، والكم الزمني أو ما يمكن تسميته بالتزمين ، وقد وضح « فاسيليف » هذا بقوله : الإيقاع في الكلام هو تكرر المقاطع المنبورة في المجموعة المعنوية في أبعاد زمنية معينة .. في الكلام الإنجليزي المتصل فإن المقاطع المنبورة لها ميل قوي إلى أن يتلو كل منها الآخر بقدر ما يمكن من القرب ، في أبعاد زمنية متساوية ، والمقاطع غير المنبورة سواء كانت كثيرة أو قليلة تستغرق الزمن بين المقاطع المنبورة وهذا يؤثر في تزمين tempo الكلام »(١) .

وقد زاد العالم الألماني « فون اسن » هذه الفكرة توضيحا فقال : إن الإيقاع هو عبارة عن العود المتكرر الدوري لكوكبات من الأحداث متشابهة ومترابطة تعود وتتكرر على نظام متشابه ومن خلال أو عن طريق بناء قمم ديناميكية تصنع كل منها وحدة ، وليس محتما أن تكون قطع الزمن المملوءة بسلاسل متشابهة من الأحداث متساوية ، الفترات الدورية من الزمن يمكن أن تكون طويلة وقصيرة ، وبذلك يكون نوع السرعة وطابعها حيويا أو نشيطا ، إن جوهر الإيقاع وفكرته الأساسية ينسحب على صورة البناء ، وليس على مدة زمن الدورة .. »(٢) .

وقد أشار كثيرون إلى أثر النبر ودوره في صنع الإيقاع حتى لقد جرت محاولات لدراسة النبر عن طريق الإيقاع ، وأصبح دور النبر في صنع الإيقاع مما هو معلوم في علم اللغة والصوتيات بالضرورة(٣) .

يقول فاسيليف : إن لنبر الجملة وظيفتين رئيستين : الأولى أن يميز الكلمات في الجملة طبقا لأهميتها الدلالية النسبية فكلما كانت الكلمة أكثر

---

1 — Ves , English, phonetics P, 149.
2 — Von Essen 2.,912.
(٣) انظر بحثنا عن النبر في نطق العربية الفصحى
رسالة دكتوراه بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة

أهمية كلما كانت أقوى فى النبر، والثانية أن يقدم أساسا للبناء الإيقاعى للجملة فإيقاع الكلام الإنجليزى يتكون بوساطة تكرر المقاطع المنبورة فى أبعاد زمنية منتظمة قليلا أو كثيرا وبوساطة تبادل المقاطع المنبورة وغير المنبورة(١) .

ويؤيد « فون اسن » هذا المعنى ذاكرا أن النبر يبنى ما يسمى بالجسم الإيقاعى Rhythmischel Korper للجملة الذى هو عبارة عن كل المقاطع المحصورة بين القوادم (أى المقاطع ذات الضغط الأضعف من إبراز المقطع الرئيسى والسابقة له) والخوالف «وهى المقاطع التى تأتى بعد المقطع ذى النبر الرئيسى »(٢) .

ويبين لنا كل هذا مدى الارتباط القوى بين النبر وصنع الإيقاع حيث يستخدم المتكلم تلك الإبرازات أو النبرات فى تقسيم كلامه وصنع الوحدات الإيقاعية المتشابهة فيقترب بذلك مما يصنعه الموسيقى بوساطة النقرات المتتابعة ، ومن ثم فقد ربط كثير من الباحثين بين النبر والإيقاع وأطلقوا لفظ الإيقاع على النبر والظاهر أنهم قد تأثروا فى ذلك بنظم لغاتهم التى تعتمد فى إيقاعها بصورة رئيسة على حدوث النبر يقول أرنولد : الظاهرة التى تتكرر على أبعاد منتظمة بحيث يشعر الإنسان بالإيقاع هى النبر(١) .

« والحق أن الإيقاع وإن كان يعتمد على النبر بصورة أساسية إلا أن هذا لا يمنع من حدوث تفاعل بين مختلف العناصر الصوتية من شدة ونغمة وكم زمنى وتلوين صوتى يجعل الإنسان فى انفعال جسمى وروحى فى أثناء

---

1 — English Phon. p. 168

2 — Allg. vnd Ang, Phon 2 -191

وانظر : النبر فى نطق العربية الفصحى ص ٩٧

3 — lingua, vo - bno, 3 p 227

تشكيل المتكلم لإيقاعه على هذه الصورة(١) .

ولقد أشار كل من « هفنر » و « فون إسن » إلى أهمية العنصر الزمنى فى صنع الإيقاع ، وأوضح « فون اسن » إمكانية صنع إيقاعات عن طريق الكم الزمنى .

وقد أثار زميلنا الدكتور عبد العزيز علام هذه القضية فى بحثه عن التزمين فذكر أن من الإيقاع ما يسمى بالإيقاع الكمى أو الزمنى وهو الذى يأتى عن طريق تكون وحدات زمنية تتكرر بشكل مخصوص ، وأثبت أن التزمين عنصر إيقاعى موضحا أن الأحداث الصوتية المتعاقبة كما يمكن أن تكون نبرات فإنه يمكن أن تكون كذلك كمات زمنية أو وقفات أو سرعات « وذلك بأن يصنع المتكلم تغييرا مفاجئا على مسافات زمنية معينة فى مسار خط التزمين إسراعا أو إبطاء » .

وقد أكد كلامه هذا بتجربتين إحداهما سمعية ، والأخرى بوساطة أجهزة التحليل الصوتى ثم أشار بعد ذلك إلى ما للتزمين من أثر فى إحساس السامع بالجانب المتصل بسرعة الإيقاع أو بطئه وما يحدث فى تصنيف الإيقاع من هذه الناحية « فيكون لدينا إيقاع سريع ، وإيقاع بطىء ، وإيقاع متوسط ، وإيقاع سريع جدا ، وإيقاع بطىء جدا وهكذا .. »(٢) .

والذى يبدو لنا أن كلا من النبر والتزمين متلازمان فى صنع الإيقاع وإحداث الشعور به لدى السامع لكن أحدهما ربما غلب فى نظام لغة فازداد الشعور به ونسب الإيقاع إليه على نحو ما نراه فى تقسيمهم الإيقاع إلى قسمين رئيسين هما الإيقاع النبرى ، والإيقاع الزمنى أو التزمينى ،

---

1 — Von Essen Allg...2196

(٢) انظر : من التزمين فى نطق العربية الفصحى ١٠٧ — ١١١

ويلاحظ هنا أن العناصر الصوتية الأخرى مع مالها من أثر فى إحداث الإيقاع فإن البحث الإيقاعى لا يلقى إليها اهتماما كبيرا نظرا لبروز العاملين السابقين ، ودخول تلك العناصر الصوتية فيهما بشكل أو بآخر ومن الملاحظ أن اللغة العربية — على الرغم من دعاوى خلوها من النبر — تستعمل كلا من النبر والكم الزمنى فى صنع الإيقاع بهما كما سيظهر عند دراسة إيقاع الشعر بها .

وقد أشار العلامة «فون إسن» إلى ترابط العناصر الصوتية المختلفة وتعاونها فى صنع الإيقاع فقال : «ولأن الإيقاع فى أضيق معانيه ينسحب على التقطيع والتجزىء إلى سلمات ديناميكية وبعبارة أخرى ينسحب على رفع وخفض ، أو بعبارة ثالثة ينسحب على مسار درجة شدة التكلم إلا أن هذا الإيقاع يعبر عن نفسه فى تفاعل وتعاون على التأثير ، مختلف الأنواع ، وتفاعل متعاور دائما أبدا لشدة الصوت ، لحدة الصوت ، لطول الزمن المستغرق فى صنع الصوت اللغوى ، لطبقة الصوت ، وأخيرا للون الصوت ، فإن إدراكك للإيقاع وتذوقك له إنما يعتمد ويتأسس على إحساسك « بالتوليفة » والتركيبة المعقدة ، إنه يعبر عن نفسه بما لا حصر له من القوالب ، ويجعل تشكله عند السامع فقط من خلال انفعاله جسميا وروحيا انفعالا كليا ، ويتم هذا التشكل لدى السامع فى أثناء تشكيل المتكلم لإيقاعه ، وعلى صورة هذا التشكيل ، ومن خلال تجاوب السامع (سيكوفزيائيا) فقط سيكون ادراك الإيقاع »(١) .

وهنا لا بد من التساؤل عن العلاقة بين الإيقاع وما يسمى بالأداء أو التلحين حيث نرى أن الوسائل الصوتية فى كل منهما تكاد تكون واحدة ، بل هى واحدة بالفعل فعناصر الأداء من النبر ، والتنغيم ، والتزمين ،

---

1 – nou Essen, 2 196

والتلوين الصوتى ، والوقفات هى التى تصنع لنا الإيقاع كما سبق ذكره .

إن هذه العلاقة — فيما يبدو لنا — تدخل تحت ما يسمى بعلاقة العموم والخصوص فالتلحين أو الأداء أعم إذ أنه يجمع من صور التكلم ما يكون إيقاعا وما لا يكون وتتحقق فيه تلك العناصر الصوتية مقولبة مكررة — على ما يحدث فى الإيقاع — وغير مقولبة أو مكررة على تلك الصورة العادية البعيدة عن المظاهر الإيقاعية .

ومن هنا يأتى انقسام الكلام إلى كلام إيقاعى موزون ، وكلام عادى أو غير إيقاعى .

إن الإيقاع يعد فى الحقيقة أحد مظاهر الأداء ، ومن ثم كان اختصاص الكلام الملتزم بالإيقاع أو الذى يكون الإيقاع أحد مكوناته وضروراته باسم أدائى خاص هو الإنشاد أو الترنم أو ما يشبههما .

وعلى هذا فإن كل إيقاع يعد تلحينا أو أداء ولا يعد الأداء أو التلحين إيقاعا إلا اذا حدث فيه التكرر بصورة متعاقبة .

لكننا يجب أن نتذكر هنا أن لفظ « الإيقاع » يطلق أحيانا مع شىء من التجوز على ذلك العنصر الأدائى أو الموسيقى الذى تفرضه اللغة ، ويلتزم به نظامها ، وهنا نراه مثلا يطلق على موسيقى الشعر التى هى أمر مفروض فى النظام الشعرى ، بحيث أن أى تغير فى ذلك يفسد هذا النظام مثل أى تغيير فى النظام الصرفى الذى يحتم مثلا أن يكون المشتق على وزن كذا ، فهذا شىء تفرضه اللغة والإيقاع أمر أو شىء يأتى فوق مستوى الصحة الإسنادية ، والصيغية والموسيقية ، الذى تفرضه اللغة . . ومن ثم فإنه يستحسن فى مثل هذه الحالة أن يفرق بين الموسيقية المفروضة بإطلاق لفظ الوزن عليها وبين الموسيقية التى هى فوق الجانب المفروض أو الضرورى وذلك بإطلاق لفظ الإيقاع عليها . تلك فقط وجهة نظر .

وإذا كان الأداء أو تلحين الكلام مرتبطا — كما هو معروف بالمعنى أو الدلالة فإننا لابد أن نتساءل هنا عن العلاقة بين هذا العنصر الأدائى الموسيقى الذى هو الإيقاع وبين المعنى؟ وهل يتحتم على الإيقاع أن يكون خاضعا لمتطلبات المعنى ووظائف اللغة، أو أنه يمكن أن يأتى لمجرد الموسيقية، وما يتصل بها من عناصر المتعة والجمال؟

لقد اختلفت تصورات الباحثين أمام هذا التساؤل، وقد مر بنا منذ قليل حديث « رسلو » الذى يشير فيه إلى دواعى الإيقاع، ويوجزها فى سببين :

أحدهما : يرجع إلى الطبيعة الفسيولوجية للمتكلم.

أما الثانى : فإنه يرجع إلى الجانب المعنوى الذى يدفع المتكلم إلى صنع الإيقاع ليعبر عن انفعالاته وعواطفه أو عن أفكاره، وأغراضه وبهذا يرى الأب رسلو أن الإيقاع ليس مظهراً جماليا فقط، وإنما هو ذو وظيفة تعبيرية أحيانا، وفكرية أحيانا أخرى.

وإذا كان هــذا هو رأى رسلو ومنه يظهر أن هناك ارتباط بين الإيقاع والمعنى فإن هناك من الباحثين من يرى عكس هذا الرأى ذاهبا إلى أن هناك خصومة بين الإيقاع والمعنى، تقول مسز سديل : « وإلى جانب ما ذكره فإنه يبدو أن هناك تعارضا بين المعنى والإيقاع.

وقد أشار إلى هذه الحقيقة مؤلفون عديدون مثل : باس Possy يسبرس Jespersen، سوس Soames، زيفرز Sievers دى جروت De Groot، وهجوز Hegedus

ورأى هؤلاء أنه كلما زاد الانتباه إلى الإيقاع كلما قل الاهتمام والعناية بالمعنى والعكس صحيح ، فإن هناك نغمات عديدة وتشكيلات كبيرة من الأطوال الزمنية ومن مستويات شدة الصوت كلها عندما تسهم فى تقوية المعنى فإنها تقوى من حدوث المجموعات الإيقاعية(١) [أى أنها تجنى على المجموعات الإيقاعية أو كما قال « هفنر » تكسر وتهدم أسوار الإيقاع ، وقد أشار هفنر إلى تلك القضية عند حديثه عن العامل المؤثر فى تحديد مكان نبر المجموعة وهل هو الإيقاع أو نظام التنبير الخاضع للمعنى فقال : باستبعاد وتعطيل تأثير الإيقاع وأحياناً ضد تأثيره فإن اعتبارات التنبير (أى ملاحظة دوافعه وأهدافه التى قد تكون معنوية أو تأثيرية ، يغلب أن يكون همها هو تحديد مكان النبرات الرئيسة فى داخل مجموعة مدمجة من الصيغ »(٢) .

وكأن هذا الكلام يشير إلى أن المعنى قد يتطلب وجود النبر فى مكان على حين أن الإيقاع يتطلب كونه فى مكان آخر فيحدث بذلك ، التعارض بين المعنى والإيقاع .

بل لقد صرح «هفنر» بما هو أكثر من ذلك عندما ذهب إلى أن الإيقاع فى اللغة إما يكون مهما باعتباره عاملا أسلوبيا أكثر من اعتباره عاملا دلاليا ، كذلك فلمح مثل هذا فى تفريقه بين أسس الإيقاع وأسس التنبير حيث يذهب إلى أن أسس الإيقاع عامة غالبا بين الأمم ، موحدة بدرجة كبيرة بين اللغات .

أما أسس التنبير ، فإنها مسألة تعارف واصطلاح أكثر من أن تكون مسألة ضرورة فسيولوجية ، ولذلك فهى مختلفة من لغة إلى لغة ومرتبطة — طبعا — بالمعنى .

---

1 — Stress Cr., 250

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٨

وفى تصورى أن التعارض بين الإيقاع والمعنى وحصر وظيفة الإيقاع فى الجانب الشكلى فقط من اللغة ليس حكما عاما فى كل اللغات ولا فى كل الظروف، فقد يتفق نظام الإيقاع مع النظام المعنوى أو الدلالى فى بعض اللغات على نحو مانراه فى اللغة الإنجليزية مثلا التى ارتبط فيها نظام الإيقاع بنظام النبر الذى هو خاضع للمعنى على ما هو معروف.

وربما كان ذلك وراء ماذهب إليه بعض الباحثين فى الإنجليزية من التعبير عن النبر بالإيقاع ونسبة كثير من الوظائف اللغوية والمعنوية إلى هذا الأخير(١).

وترجع القضية حينئذ إلى المتكلم وإلى مدى عنايته فى كلامه وفى أدائه بالشكل أو بالمعنى ولن يكون الإيقاع فى هذه الحالة سوى عنصر من العناصر التى يملكها المتكلم ويستطيع توظيفها على حسب أغراضه وأهدافه، وقدراته، ولقد مر بنا جميعا من يصنعون الصور الإيقاعية من أصوات اللغة، مجردة تجريداً تاما من كل معنى بهدف التسلية أو التلاعب وربما يكون ذلك بغير هدف، ولقد ضحكت طويلا عندما طلب منى أحدهم أن أنطق هذا البيت:

من جج الجج وجاجحه جججت ججاه وجاججه

وهو كما ترى ليس إلا مجموعات من الوحدات الإيقاعية ملأها هذا الناطق بأصوات أغلبها من صوت الجيم على وزن قول الشاعر:

.. ! حسنت دنياه وآخرته

وكم للصغار فى هذا الجانب من مقطوعات ينظمها الإيقاع بعيداً عن كل غرض أو معنى.

---

(١) انظر: Fry. p, 368

وإذا كنا قد عرفنا شيئاً عن الإيقاع وعن الوسائل التى تجعلنا نحس به فإنه يجدر بنا أن نتساءل عما يحدثه الإيقاع فى الكلام وعن تلك التقسيمات التى تتكرر محدثة ما يسمى بالجسم الإيقاعى سواء كان ذلك التقسيم حادثاً بسبب النبر أو بسبب غيره كالكم الزمنى أو التزمين ؟

إن التقسيمات أو التقطيعات الكلامية ذات ألوان عديدة منها ما يرجع إلى نظم اللغة ومنها ما يرجع إلى طبيعة التنفس وإخراج الكلام ومنها ما يرجع إلى أسوار وعوامل الإيقاع ، حيث يسمى كل قسم هنا بالوحدة الإيقاعية أو القالب الإيقاعى ، وهذه الوحدة تبدأ من المقطع .

فقـــد اكتشف البرفسور دى جردت المقطع على أنه أصغر وحدة إيقاعية فى الكلام ، وأثار بذلك مشكلة أى شىء تكون الوحدة الإيقاعية التى تلى المقطع أو تلى هذه الوحدة الأولى ؟

ولقد حاولت « سيسيل » أن تحصل على تلك الوحدة فقامت بالتجربة التالية :

١ — استمعت إلى قطعة أدبية من اللغة الهولندية مرات عديدة .

٢ — استفادت من التسجيل لأنه يبعد الفروق التى تظهر عند المتكلم من وقت لآخر .

٣ — استفادت باستماع البروفسور بلانك Blancu وقارنت وحداتها بوحداته حتى تستبعد الفوارق فى الإدراك السمعى .

٤ — حرصت على عدم الالتفات إلى المعنى وركزت كل اهتمامها على الإيقاع .

وبهذه الطريقة حصلت على المجموعات الإيقاعية التى كانت تتكون من مقطع إلى ثلاثة مقاطع ، ولم تزد بأية حال عن خمسة مقاطع فيها مقطع

يجذب الاهتمام أى أنه بارز واضح ، واستنتجت من ذلك أن الحصول على المجموعات الإيقاعية فى اللغة الهولندية يكون عن طريق النبر ، ولذلك فقد سمت هذه المجموعات بالمجموعات النبرية(١) .

والظاهر أن ما استنتجته « سيسيل » فى اللغة الهولندية قد حصل عليه بالنسبة للغات أخرى .

فهذا «فاسيليف» يذكر أن المجموعة الإيقاعية فى اللغة الانجليزية يكونها المقطع المنبور المنطوق مع مقاطع غير منبورة ، ويقول إن المجموعة المعنوية يمكن أن تتكون من مجموعة إيقاعية أو أكثر وعندما توجد مجموعات إيقاعية عديدة فى المجموعة المعنوية فإن كلا منها سيأخذ فى النطق قدراً زمنياً واحداً تقريبا »(٢) .

وقد كررنا مسألة الزمن هنا بالتساؤل عما تستغرقه الوحدة الايقاعية من زمن عند النطق بها ؟

وقد فكر « دى جروت » فى هذا الموضوع ورأى أن الطول الأفضل للوحدة الايقاعية هو ٧٥ ٪ من الثانية مع تأرجح فى الواقع بين ثانيتين فى أكبر طول ونصف الثانية فى أصغر طول . لكن سيسيل لا ترضى عن هذا القول وتعلق عليه قائلة :

« إننى أعتقد أنه من غير الممكن أن يسجل وجود ميل نحو أى طول زمنى حقيق (أى غير نسبى) وذلك لأن الطول المطلق يتوقف على التزمين الذى ينطق به هذا الطول والتزمين يمكن أن يكون يختلف بدرجة كبيرة حتى فى مجرى أو ثنايا الجملة الواحدة »(٣) .

---

1 — Stress Groups, P., 249
2 — Eugl ..,Pho.., p. 180
3 - striss Gr.. ,P.. 250

ومن كل ما سبق يمكن القول بأن النبر والكم الزمنى هما المسئولان الأساسيان عن تكون الوحدات أو المجموعات الإيقاعية فى الكلام وأن دور النبر فى ذلك يبدو واضحا جـدا لدرجة أن بعضهم يذهب إلى أن تكوين الوحدة أو المجموعة الإيقاعية لا يتوقف على النبر القوى وحده بل إن النبر الثانوى أيضا يعطى الفرصة لحدوث تلك المجموعة وذلك إذا كان محوطا بمقاطع غير منبورة، ولكنه لا يكون قادرا على ذلك إذا كان على مقربة من نبر أساسى.

هذا وقد ذهب بعضهم(١) إلى أن الوحدة الإيقاعية فى العربية كانت عبارة عن مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة أى أنها كانت ناشئة عن الإيقاع الكمى وهذا الرأى يتفق مع ماذهب إليه المستشرقون ومن تبعهم من أن العربية الفصحى كانت خالية من النبر وقد رددنا هذا الرأى فى موضع غير هذا، وربما تعرضنا لهذا الموضوع عند الحديث عن إيقاع الكلام المرسل فى العربية.

الإيقاع بين النظم والنثر:

وإذا كان الكلام قد استقر — كما هو معلوم — فى صنفين أو نوعين كبيرين هما النظم والنثر أو الشعر والكلام المرسل فإن الباحث عن الإيقاع لا يستطيع تجاهل ذلك التساؤل المهم عن موقف الإيقاع هذا التقسيم وعن ومدى تحققه فى كل قسم من هذين القسمين المعروفين؟.

والواقع أن للإيقاع هنا دوراً كبيرا فى عملية التقسيم والتنوع وفى تحديد الخصائص الأساسية بكل صنف من صنفى الكلام، ومن الممكن

(١) انظر: كانتنيو: علم أصوات العربية ص ١٩٨

أن نتحدث عن ذلك بوضوح أكثر عندما نتناول قضية الإيقاع مع كل منهما على النحو الآتى :

١ — الإيقاع والشعر :

الشعر فن كلامى بديع ، ونظام لغــوى رائع ، يخاطب الوجدان ويستثير العواطف ، وتصطنعه كل الأمم والشعوب ، وقد ذكر العلماء له تعريفات كثيرة من أشهرها قول قدامة بأنه عبارة عن « قول موزون مقفى يدل على معنى(١) » وهذا التعريف يمثل مذهب القدماء من علماء العربية الذين كانوا لا يرون فى الشعر شيئا يميزه عن النثر إلا ما فيه من عنصرى الوزن والقافية وقد رأى « أرسطو » من قبل أن الدافع الأساسى للشعر يرجع إلى علتين :

أولاهما : غريزة المحاكاة أو التقليد .

والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم(٢) ، وقد كان للنقاد بعد ذلك تعريفات كثيرة مختلفة ولا نكاد نجدهم يتفقون على تعريف واحد لهـذا الفن الخالد . « وليس من شك فى أن النظم هو العنصر الأساسى للشعر . . . وأنه ليس شيئا ثانويا بالنسبة إليه ، إذا أنه الصياغة الموزونة ، والتعبير الموسيقى للفكرة ، ويؤيد ذلك صنيــع اليونانيين وهم أرقى الشعوب من ناحية الفن وليس النظم فى الواقع سوى الأداة الشعرية والتعبير الطبيعى لتأثير نفس أو لحالة من حالات الإحساس(٣) » .

أما الوزن فهو عبارة عن وضع منسق متشابه يكون هـذا الوضع

---

(١) نقد الشعر ص ١٣

(٢) د . أنيس : موسيقى الشعر ص ١٢

(٣) الأنواع الأدبية ١/٤٩

الحركات بالنسبة للرقص والأصوات بالنسبة للموسيقى والكلمات بالنسبة للشعر ، وكذلك النثر يحتوى على وزن أو على موسيقى نتيجة ترتيب الكلمات واتساقها غير أنه لا يخضع لقوانين ثابتة »(١) .

ويتضح لنا من تلك المقتطفات السابقة أن الشعر فى كل اللغات يعتمد اعتماداً كبيراً على ذلك الأساس الموسيقى الذى نسميه الوزن أو الإيقاع وإن كان نظام ذلك يختلف من لغة إلى أخرى .

وقد ذكر دى جروت(٢) من أصناف الشعر مايسمى بالشعر المقطعى Sy1labic versr ومايسمى بالشعر الفترى Pariodic Verse ومايسمى بالشعر الكلمى Word Verse

ويتضح مما ذكره وغيره أن اللغات التى تسمى لغات كمية تعتمد فى إيقاع شعرها على الكم الزمنى لمقاطعها وتفرق بين مقاطع قصيرة وأخرى طويلة ومن هذه اللغات ما يسمى باللغات القديمة أو الكلاسيكية فمقاييس شعرها تستقر وتبنى على التقويم الكمى لمقاطعها وإنه ليمكن لمقاطع طويلة وأخرى قصيرة أن تجتمع مع بعضها فى ترتيبات مختلفة لكى تكون وحدة عروضية « تفعيلة » وهكذا تنشأ البحور وتسمى تلك اللغات كما سبق باللغات الكمية ، حيث اعتمد الإيقاع فيها على الجانب الكمى .

أما اللغات التى تسمى باللغات النبرية فإن تلك الوحدات تتكون فيها ليس على أساس الكم الزمنى لمقاطعها وإنما على أساس التوزيع النبرى على تلك المقاطع ، إنها تزن ثقلها وتفرق بين مقاطع ثقيلة وأخرى خفيفة ، رفعات وخفضات ، ويمكن أن تجتمع تلك الرفعات والخفضات مع

---

(١) المرجع السابق ٤٩/١

2 — Manual of phonetics, p., 539

بعضها بطرائق مختلفة على صور مجموعات نبرية فتنشأ بذلك الصور المناظرة لعروض اللغات الكلاسيكية(١) .

الإيقاع إذن ضرورى فى الشعر ، إذ أنه أحد أسسه وأركانه التى يقوم عليها ، وسواء كان ذلك الإيقاع كمياً أو نبرياً أو معتمداً على غير ذلك ، فإن التفكير اللغوى مازال يبحث عن سببه وعوامل نشأته ويحدثنا « فون اسن » عن ذلك حديثاً طويلا يمكن إجماله فيما يأتى :

— لقد توصل الهر Bucher — على أساس من الملاحظات الدقيقة المعتنى بها ، وخصوصاً على الشعوب البدائية إلى الاقتناع بأن إيقاع قرض الشعر قد نشأ أو هو ناشىء من إيقاع العمل والشغل، إن الأغلبية الساحقة من أنواع الحركة فى العمل تشغل قطعاً زمنية متساوية كل قطعة منها قريبة من سابقتها ولاحقتها ، وهى متعاقبة فى ترتيبات متشابهة ، ومثال ذلك : الحك على سطح بقضيب ، أو حركة حجر الرحى ، أوضربات على لحا الشجر لقطعها ، أو الدوس بالأقدام على العشب لعصره ، ومع هذا فإن مما يشبه القاعدة أن بعض الحركات تتطلب قدراً من الطاقة المبذولة أكثر من غيرها .

وكذلك فإن الوترين الصوتيين يتقاربان أحدهما من الآخر — عند الإجهاد الجسمى — ليمكننا من حبس الهواء فى الرئتين ، دعما لقوة الجسم وتعضيداً له وبذلك الاقتراب ينشأ تصويت خفيف غير مقصود ، وتتكرر ضوضاء العمل، وتعود بصورة دورية، فتحرك الشهية وتثير الإنسان للتقليد ، الذى تنشأ بسببه دندنة موزونة بوزن إيقاع العمل ، وتركب على تلك الدندنة فيما بعد كلمات باعتبارها حاملات

---

(١) انظر Von Essen·· 191 — 193

للنغم ، أى على أنها فقط مجرد مادة تحمل الأنغام ، ويحدث هذا على الأخص فى الظروف الطقوسية أى مع الحركات التى تقتضيها بعض الأعمال ذات الطابع الدينى ، ويتكرر استعمال تلك الارتجالات البارعة ، وتتناقل (بحيث تصير من المأثورات) ويبقى إيقاع العمل الذى تحقق فيه ذلك مرة ، ويقلد بقصد اللعب ، فى الرقص البدائى .

وهذا يعنى أن الحركة الإيقاعية فى العمل هى الأصل فى منشأ الأغنية، أما الرقص فإنه هو القولبة التقدمية فيه (أى التى أتت فى طور تال) وعندما يغيب الرقص تأخذ الأغنية استقلالها ، مع احتفاظها لزمن طويل بطابعها الرقصى ، ثم تخترع نصوص جديدة على تلك التنغيمات أو الموسيقيات التى كتب لها البقاء .

وهنا تنبت أو تنبثق عملية قرض الشعر متخذة لنفسها إطار الخارطة الإيقاعية لأغنية الحركة العملية أو الرقصية ، وتظل فى هذا الإطار حتى تتخلص من تلك الخطوط التنغيمية ، التى كانت مقرونة بها ، أو التى سبق أن اقترنت بها وتأثرت بها أو احتذتها ، وتخطو إلى الإيقاعات المكتسبة .

وأخيراً تتبنى إيقاعات خاصة بها ويزداد هذا الشعر دائماً وأبداً ابتعاداً عن الفكرة الرقصية الخالصة ، وعلى هذه الصورة بقى الإيقاع الذى هو ميراث زمن أغنية العمل وأغنية الرقص ، وكخارطة للتحرك مرسومة سلفاً ، وكإطار منظم للتكلم ، إطار يملأه الشاعر بكلمات ، يكون الإيقاع الشكلى الذى يعطى القالب ، ويكون إيقاعاً حقيقياً للكلام بتحقيق وتنفيذ حقيقى لتعاقب مقطع طويل مع مقطع قصير ، وتعاقب مقطع ثقيل مع مقطع خفيف .

إذ أنه عند كثير من الشعوب يبقى فى الوعى المسار الزمنى لحركة إدارة الرحى ، أو لحركة دوس العنب لعصره ، أو لحركة أى عمل آخر ، وعند شعوب أخرى يقع فى الوعى بدلا من المسار الزمنى الجهد المبذول أو الطاقة المبذولة ، ومعنى ذلك أن بعض الشعوب قد قاسوا الزمن فوصلوا إلى تقويمهم العروضى أما الآخرون فقد قاسوا الطاقة فوصلوا إلى التقويم النبرى (١) .

تلك هى وجهة نظر الغربيين فى نشأة إيقاع الشعر والعروض وللعرب كلام يشبه هذا يرتبط أكثر بحركات سير الإبل والدواب فى صحاريهم الواسعة وجزيرتهم المترامية الأطراف ، ولتفصيل ذلك موطن آخر .

الإيقاع والنثر أو الكلام المرسل :

يمكننا أن نتساءل بعد هذا الحديث عن إيقاع الشعر : هل هناك إيقاع فى الكلام المرسل ؟ وإذا كان فلماذا لا يبدو واضحا متقننا مثل إيقاع الشعر ؟ .

وللإجابة عن هذا التساؤل فإنه يتحتم علينا أن نقسم الكلام المرسل إلى صنفين أو قسمين كبيرين : قسم أو صنف نطلق عليه الكلام العادى حيث يتحدث الإنسان بطبيعته فى أغراضه ، وأعماله اليومية والمعيشية .

ومما لاشك فيه أن نصيب الأيقاع فى مثل هذا الصنف سيكون ضئيلا إذ أن الغرض هنا سيكون متجها أكثر إلى توصيل الفكرة والمعنى وعلى هذا فإن الاهتمام بالمعنى سيكون كبيرا لدرجة قد ينسى المتكلم معها كثيرا من مظاهر التأنق والتجمل فى نطقه وتعبيره ،

ولكى يتثبت الإنسان من ذلك فإنه يكفى أن يتأمل حديث أى شخص

---

1 — Van Essen, 193

معه فإنه إذا أخذ قطعة من هذا الحديث وسجلها وحاول إستخراج المجموعات الإيقاعية منها فإنه سيجد في ذلك صعوبة كبيرة .

ومن أجل هذا فإنه كثيراً ما تصادف الباحث صعوبات في تحديد نبر المجموعة تكاد تثنيه عن عزيمته إلا إذ كان له وراء ذلك هدف لا يمكن التخلي عنه(١) .

ويمكن أن يدخل فيما سميناه بالكلام العادي كثير من ألوان الكلام مثل الكلام العلمي والموضوعي الذي لا يقصد ، فيه المتكلم إلا إثبات نظرية أو شرح قضية بعيداً عن العواطف وعما يتصل بهما من الأحاسيس المختلفة .

كذلك يمكن أن نضيف أو نضع هنا : الكلام الإخباري الذين يهدف المتكلم من ورائه إلى إخبار المستمع بحادثه أو موضوع ، ويشبه هـــذا نشرات الأخبار في الإذاعة المسموعة والمرئية في نطق المذيعين المثقفين صوتيا وأدائيا .

٣ — أما القسم الثاني فإنه يمكن أن نسميه : الكلام الأدبي وهو الكلام الذي يعنى بمظاهر الجمال في النطق والأداء ويهدف من وراء ذلك إلى مخاطبه العواطف واستثارة الأحاسيس ، بجانب توصيل المعنى والعناية بالأفكار .

فكثير من الادباء يميلون إلى صنع إيقاعات واضحة في كلامهم ، بصور مختلفة .

وهم عندما يكتبون يتفكرون قول بعض الباحثين : « إن كل لغة تكون

---

(١) أنظر Stress Croups, P., 249 — 50

من أجل النطق ، وإذا هى لم تنطق جيداً فإن العيب سيكون فى أسلوب الكاتب ، الذى يمكن ألا تكون عنده حيوية كافيه . ليسمح بالنطق الإيقاعى »(١) .

ومن أجل هذا فإنهم يستعملون وسائل مختلفة وصورا عديدة لإبراز مظاهر الإيقاع فى أعمالهم مع مراعاة أنهم يختلفون فى درجة الاهتمام بذلك « فكلما كان المتكلم أو الاديب قد زاد ربط حديثه بقالب إيقاعى كلما صارت صورة المتكلم « ملتزمة » ، وكلما اقترب بذلك أيضا من صورة الكلام المصوغ أو المقولب شعريا »(٢) .

وإذا كان هناك فى الشعر قوالب إيقاعية يصب فيها الكلام ويوضع بحيث تكون ملتزمه على طول الخط ولا يمكن للكلام أن يكون شعرا إذا تخلى عنها أو جاء على ضدها فهل يكون الأمر كذلك بالنسبة للكلام المرسل ؟

إن الكلام المرسل ليست له « خريطة إيقاعية » تلتزم فيه وتكون أساسا له إذ أنه غالبا ما ينساب دون أن يكون إيقاعيا . لكننا نصادف فيه — كثيراً — ميلا خاصا إلى تكوين وصنع فترات إيقاعية قابلة للادراك »(٣) .

وتأتى هذه الفترات على صور متعددة :

« فبعض المتكلمين يميل إلى وضع الكلمة التى تمثل أهم عضو فى الكتلة المنطوقة من ناحية الفكرة فى الآخر ، على حين يميل آخرون إلى وضعها

- Mrs. Em, Hederson, Cod Speohing, P., 70

2 - Von Essen, . . 5 - 195

(٣) المرجع السابق ص ١٩٤

فى الأول . وبالمثل لو أراد أن يميز أو يفاضل بين كلمات هى أعضاء فى جملة أو أعضاء فى قطعة من جملة فإنه يؤثر هذا المميز بالموضع الأخير أو بالموضع الأول . .

« كذلك سنجد ترتيبات من تعاقب مرتب أو مقنن : تعاقب من رفع وخفض بصور شتى ، ولكن قلما يحدث أن يجرى هذا التعاقب فى تتال يسلك كل القطعة المنطوقة من أولها إلى آخرها ، ويكون واضحا فى هذه الحالة أن هذا التعاقب يخضع لتنظيم إيضاحى قد رسمه المتكلم أو المؤلف لنفسه سلفا »(١).

« ولكن مفهوم الإيقاع يمكن أن يتصور — بشكل عام — على أنه تنظيم زمنى وبهذا المعنى فإن الكلام المرسل بلا شك مقولب إيقاعيا ولقد قام mohnkon ببحوث نافذة إلى النفس عن الإيقاع الزمنى (اى الإيقاع الذى تتكون عناصره من الكم الزمنى) .

كل هذه الصور تسهم فى صنع الإيقاع بالكلام المرسل ويهمنا منها هنا تعاقب الرفع والخفض وتبادلهما فى صورة محببة تسهل الادراك الإيقاعى وتيسر التصور القالبى وذلك عن طريق النبر .

وإذا كنا قد عرفنا موقف النبر من إيقاع الشعر فى العربية فإننا يجب أن نعرف موقفه هنا بالنسبة لايقاع النثر . لكننا يجب أن نتذكر أن دور النبر فى ايقاع الشعر قد حظى بألوان من الدراسة إن لم تكن كاملة فإنها تنير الطريق إلى حد ما أما دوره فى إيقاع النثر فإننا لا نعلم من تعرض له بغير النزر اليسير . وذلك أمر طبيعى حيث إن دراسة « النبر » نفسها لم

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٤

تلق بعد العناية الكافية من جمهور الباحثين نظرا لصعوبتها ومشقتها .

ويهمنا هنا أن نشير إلى ما يذهب إليه بعض المستشرقين من أن الإيقاع فى العربية القديمة (الظاهر أنه يقصد الفصحى) كان « إيقاع كمية » شبيها بالإيقاع فى اللغة السنسكريتية الفيدية (أى لغة القداس وهى الكتب المقدسة الهندية) وبالإيقاع فى الشعر الغنائى عند اليونان، ويعتمد الإيقاع فى العربية القديمة على مقابلات بين مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة تحتوى أيضا على قافية فى أواخر الأبيات . . (١٩٨) (كانتينو) .

أما الإيقاع فى الألسن الدارجة العربية الحديثة فإنه يقول عنه : « لقد اعتل إيقاع الكمية فيها اعتلالا شديدا ، وذلك لذهاب عدد كبير من المقاطع القصيرة (الناتج عن سقوط كثير من الحركات القصيرة الواقعة فى مقاطع منفتحة) بل ولقد اضمحل إيقاع الكمية من لهجات المغرب العربى وذلك لاضمحلال المقاطع القصيرة اضمحلالا صار مدى جميع المقاطع معه مدى متماثلا ، ويبحث الآن أصحاب هذه اللهجات على نوع آخر من الإيقاع كما وقع ذلك فى اللغات الرومانية إثر اضمحلال الإيقاع الكمى اللاتينى منها(٢) » .

هذا هو كلام « كانتنيو » ومنه يتضح أنه لا يجعل للنبر أى دور فى الإيقاع فى العربية الفصحى ، وهذا ليس بغريب منه إذ أنه على ما يبدو يشارك جمهرة المستشرقين فى إنكار وجود النبر فى العربية الفصحى وسوف نعرض لهذه القضية فيما بعد .

« يذكر الدكتور تمام حسان أن المسافة بين أى حالتى نبر فى المجموعة

---

(١) كانتينيو : دروس فى علم أصوات العربية ص ١٩٨

(٢) المرجع السابق ص ١٩٨

الكلامية سواء كان كلاهما أوليا أو ثانويا أو مختلفا لا تتعدى أربعة مقاطع . والواقع أن هذه المسافة يتحكم فيها عامل الإيقاع في الكلام العادى ولا يظن ظان أن النبر فى الكلام المتصل (أو فى المجموعة الكلامية على حسب ما نسميه هنا) يقع أوليا فثانويا فأوليا فثانويا على التعاقب فربما تجاورت حالات من الأولى أو من الثانوى دون أن يتخللها النوع الآخر ولكن الملاحظ أن المسافات بين كل حالتى نبر تبدو كأنها متساوية تقريبا، وهذا ما نسميه الإيقاع ، وللقارىء إن شاء أن يتأمل كلامه ، ويحدد المسافات بين حالات النبر وسيجد هذه الظاهرة واضحة كل الوضوح ، ولنا على كلام أستاذنا بعض الملحوظات نرجو ألا يجانبنا فيها الصواب :

١ — أن الدكتور لم يقدم لنا أى مثال لما ذكر ، ومما لا شك فيه أنه لم يأت بهذه القاعدة من فراغ وإنما بناء على ملاحظات واختبارات وقياسات على قطع من الكلام العربى المنطوق وأظن أنه لو قدم لنا مثالا من ذلك لكان قد منحنا توضيحا لهذه الفكرة الجديدة نسبيا فى بيئتنا العربية بالإضافة إلى أن تقديم هذا المثال لم يكن مطولا للكلام إلى أى حد من التطويل الممل .

٢ — يفهم من كلام الدكتور أن الإيقاع — بمعنى تساوى المسافات تقريبا بين كل حالتى نبر — شىء طبيعى فى الكلام العادى ويستطيع كل إنسان أن يجده ويحسه بتحديد المسافات بين حالات النبر ومعنى هذا أن اللغه العربية لغة إيقاعية تماما مثل اللغة الإنجليزية وأن الإيقاع ونظام النبر فيها متفقان بحيث يكون الكلام العادى موقعا دون تعمل أو تكلف وهذا أمر يحتاج إلى اثبات فيما أتصور . وبخاصة وأننا قد علمنا أن نصيب الكلام العادى من الإيقاع يكون ضئيلا .

---

(١) مناهج البحث فى اللغة ص ١٦٣

٣ — يفهم من كلام الدكتور أن المهم فى حدوث الإيقاع هو تساوى المسافات بين كل حالتى نبر سواء كانا ثانويين أو رئيسيين أو مختلفين ولكنه قبل ذلك فى ص ١٦١ . يقول : « فإذا وضعت قاعدة المسافة بين الأولى والثانوى بعدد من المقاطع ظهر الايقاع اللغوى الخاص باللغة العربية » .

ويفهم من هذا — إذا صح نظمنا فيه — أن ظهور الإيقاع مرتبط بوضع قاعدة المسافة بين الأولى والثانوى . وهذا يناقض قوله السابق من أن الإيقاع هو تساوى المسافات بين كل حالتى نبر مطلقا الا اذا كان يقصد ان هناك ايقاعا خاصا بالكلمات وإيقاعا خاصا بالكلام المتصل او المجموعة الكلاميه ولكل منهما طريقة فى صنعه وظهوره .

أما الدكتور عبد الرحمن أيوب فإنه يفهم من كلامه أن الإيقاع هو اطراد الطريقة التى يحدث بها الضغط ، والإيقاع هو الجانب السماعى للضغط فهذا الأخير أمر مادى يحدث فى جسم المتكلم ويتمثل فى عدد من الحركات الفعلية التى تدفع الهواء على نحو معين أما الإيقاع فأمر وجدانى يدركه السامع » (١) .

والحق أن موضوع الإيقاع فى اللغة العربية عموما شعرها ونثرها يحتاج إلى بحث عميق وطويل ولا يمكن قيام هذا البحث إلا بعد الانتهاء من دراسة « النبر » وغيره من العناصر التى تصنع الإيقاع . وإذا كان السابقون من أسلافنا قد قاموا بجهود جبارة فى اظهار ألوان من الإيقاعات فى عروض العربية وفى نثرها مثل السجع وغيره فإن واجب الأخلاف أن يظهروا الألوان الأخرى من الإيقاع التى تتمتع بها اللغة العربية .

ولهذا حديث آخر نسأل الله أن يعين عليه .

عبد الله ربيع محمود

---

(١) أصوات اللغة ص ١٥٢

المراجع

أولا: أهم المراجع العربية

١ – أصوات اللغة

د. عبد الرحمن أيوب. الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٦٨ م

٢ – الإيقاع الشخصى والإيقاع فى الشعر المفضل.

عبد السلام أحمد الشيخ. رسالة ماجستير بمكتبة كلية الآداب جامعة القاهرة

٣ – البيان والتبيين.

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون بمكتبة الخانجى. الطبعة الرابعة. وطبعة أخرى، تحقيق: محب الدين الخطيب ١٣٣٢

٤ – جمهرة اللغة:

ابن دريد: أبو بكر محمد بن الحسن الأزدى البصرى. دار صادر بيروت

٥ – علم أصوات العربية:

كانتنيو. ترجمة: صالح القرمادى. طبعة تونس ١٩٦٦

٦ – عن النبر فى نطق العربية الفصحى بالعالم العربى المعاصر.

د. عبدالله ربيع محمود. رسالة دكتوراه بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة

٧ – القاموس المحيط:

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادى. مصطفى البابى الحلبى. الطبعة الثانية ١٩٥٢

٨ — كمال أدب الغناء :
الحسن بن أحمد بن على الكاتب . تحقيق غطاس عبد الملك خشبة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

٩ — لسان العرب .
ابن منظور : جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى . طبعة مصورة عن طبعه بولاق

١٠ — اللغة :

فندريس . الطبعة الأولى .

١١ — مقاييس اللغة .
أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا . تحقيق : الأستاذ عبد السلام هارون الطبعة الثانية : مصطفى البابى الحلبى .

١٢ — من التزمين فى نطق العربية الفصحى فى مصر المعاصرة :
د. عبد العزيز أحمد علام . رسالة دكتوراه بمكتبه كلية اللغة العربية بالقاهرة

١٣ — مناهج البحث فى اللغة :
د. تمام حسان الأنجلو المصرية ١٩٥٥

١٤ — موسيقى الشعر
د. إبراهيم أنيس . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢

١٥ — نظرية الأنواع الأدبية :
د. فنسنت . ترجمة د. حسن عون منشأة المعارف ـ الاسكندرية ١٩٥٨

١٦ ـ نقد الشعر :
قدامة بن جعفر .

ثانيا : المراجع الأجنبية

1 - Henderson : good Speaking, london 1948.

2 - Rovsselote, : principes Dep Eonetigue exPerimntat,
paris 1925

3 - Vassilyes : English phonetics, leningrad 1968

4 - miss cecilevereecken : striss Croups, P. 299

5 - R,m. Shffner: geneal phonetics 227 maaison the universtyof
Wisconsin press 1960

9 - Fry : Prosodic Phonena - manual of Phonetics
london 1970

7 - VonEssen : Allgmeine und Angewandte Phonetick
Perlin 1953.

ابن إياز بين علماء النحو

د . محمد السيد متولى البغدادى
مدرس اللغويات بالكلية

هذا البحث يتناول علما من أعلام النحو فى عصره . وتتعرض الدراسة لمنهجه فى النحو ، وتبيان مكانته العلمية بين النحاة ، ومما يدل على هذه المكانة العلمية أن الذين جاءوا بعد أن انتفعوا به . أشادوا بزيادته فى هذا العلم ، واستشهدوا بكثير من آرائه ، وجعلوها فيصلا فى كثير من القضايا النحوية ومن ثم فالدراسة تتناول الآتى :

التعريف بابن إياز ، ومدى تأثره بالنواحى الثقافية والسياسية خلال الفترة التى عاشها فى القرن السابع الهجرى ، وسوف أبين أنه رغم الحياة السياسية المتقلبة ، واشتغال الناس بالفتن والحروب وفساد الحكم ، كان هناك ازدهار للعلم ولحركة التأليف وسأعطى مثالا لذلك ، وهو المدرسة المستنصرية أو (الجامعة المستنصرية) كما سماها المؤرخون ، كى تدل على مدى التقدم العلمى فى هذا العصر ، ولما لها من علاقة كبيرة بابن إياز ، حيث عين شيخا لتدريس اللغة العربية بها .

ثم أتكلم عن العلماء الذين أخذ عنهم ، والذين برزوا فى علوم عدة بالإضافة إلى العربية ، وتثقيف فكرة ثقافة العصر الذى يعيشه إلى جانب اختصاصه النحوى ، وهى سيرة علماء تراثنا الخالد .

ثم تكلمت عن تلاميذه ، فكما أخذ عن علماء برزوا فى علوم كثيرة ، كان له أيضا تلاميذ قرأوا عليه النحو والأدب ، وكانوا أعلاما فى عصرهم .

وذكرت جانبا مما خلفه لنا من مؤلفات تدل على فضله الجم وعلى علمه الغزير ، وبينت أن هذه المؤلفات بعضها يذكر المسائل العلمية بما فيها من آراء مختلفة ، يقوم بمناقشتها مرجحا أو مضعفا مع إبداء رأيه فى كثير منها .

وذلك كما فى كتابه (القواعد فى النحو وبعضها الآخر شروح وتعليقات على مؤلفات غيره ، تناولها بالبحث والشرح والتحليل) .

وذلك كما فى كتابه (المحصول فى شرح الفصول ، وأعطيت صورة

واضحة عن منهج ابن إياذ ، وانتمائه إلى إحدى المدرستين البصرية والكوفية وبدأت ذلك بإعطاء صورة عن منهج وطابع كل مدرسة فى تناولها للدراسات النحوية ، وأعطيت كثيرا من الأمثلة من خلال مؤلفاته لتوضح منهجة ، ثم تحدثت عن مصادر الاستشهاد عند المؤلف ، وبينت موقف العلماء من الاستشهاد بهـــذه المصادر ، وأيضا موقف المؤلف منها ، أبدأ وبالله التوفيق .

التعريف به

هو جمال الدين الحسين بن بدر بن إياز بن عبد الله ، كنيته أبو محمد ، ولم يذكر المؤرخون شيئا عن محل وتاريخ ولادته .

قال السيوطى(١) فى ترجمته : (الحسين بن بدر بن إياز بن عبـــد الله أبو محمد العلامة جمال الدين ، كذا ساق نسبه ابن رافع فى تاريخ بغـداد ، وقال : كان أوحد زمانه فى النحو والتصريف وأجاز له الشيوخ ، وكان دمث الأخلاق ، مات ليلة الخميس ثالث عشر ذى الحجة سنة احدى وثمانين وستمائة) ا ، هـ .

وقال بروكلمان(٢) : جمـال الدين الحسين بن بدر بن إياز بن عبد الله أبو محمد البغدادى ، ولى مشيخة النحو فى المستنصرية ، وتوفى سنة ٦٨١هـ ١٢٨٢م ، ا هـ .

وقال رضا كحالة(٣) : حسين بن بدر بن إياز أبو محمد نحوى صوفى

---

(١) انظر بغية الوعاة (١/٥٣٢) .
(٢) انظر تاريخ الأدب العربى (٥/١٨٥) .
(٣) انظر معجم المؤلفين (٣/٣١٦) .

٦٨١ هـ ، ١٢٨٢ ، من آثاره المحصول فى شرح الفصول الخمسين فى النحو، والمطارحة ، والإسعاف فى الخلاف . اهـ .

وقال الفيروزا بادى(١) : الحسين بن أبان(٢) النحوى المنعوت بالجمال، إمام متأخر ، أخذ عن الأستاذ أبى عثمان سعد بن أحمد الجذامى البيانى البغدادى و وكان ذا حفظ حسن ، ثقة فيما يكتب ويقول ، مدرس النحو بالمستنصرية ، مات سنة ٦٧٤هـ ، اهـ .

مما تقدم يتبين لنا أن المؤرخين لم يذكروا شيئا عن بلده وتاريخ ولادته ، ولكن يغلب على للظن من نسبتهم إياه إلى بغداد ، أنه نشأ ببغداد وكانت حياته بها ، وأجمع الرواة على سنه وفاته ما عدا الفيروزبادى فى بلغته ، فهو يضع وفاته سنة ٦٧٤ هـ .

---

(١) انظر البلغة فى تاريخ أئمة اللغة ٦٨ .

(٢) وبه قال السيوطى فى الهمع فى حذف ما علم من المبتدأ والخبر، قال فى الهمع (١٠٣/١) : (وإذا دار الأمر بين كون المحذوف مبتدأ خبرا ، فأيهما أولى ؟

قال الواسطى : الأولى كون المحذوف المبتدأ، لأن الخبر محط الفائدة .

وقال العبدى : الأولى كونه الخبر ، لأن التجوز فى الجملة أسهل ، نقل القولين ابن أبان) اهـ .

وكلاهما تصحيف ، قال ناجى معروف فى تاريخ علماء المستنصرية (٦٥/١) : (وابن إياز شيخ النحو بالمستنصرية قد تصحف إلى : سراباز أو ابن أبان) اهـ .

النواحى الثقافية والسياسية خلال الفترة التى عاشها :

عاش ابن إياز فى العصر الأخير من الدولة العباسية ، وهو العصر السلجوقى بعد أن دالت بنى بويه ، وضعفت شوكتهم ، وصاروا خبرا من الأخبار المروية ، وذلك فى منتصف القرن الخامس الهجرى وكانوا يسوسون البلاد فى شىء من الصرامة والشراسة ، والخليفة العباسى الجالس على كرسى الخلافة يعانى منهم الكثير من العنف والبطش ، والمزيد من الهوان ، حتى آذن الله لعهدهم أن ينقضى ، ولسلطانهم أن يزول ، وجاء التتار يحملون راية الدمار والتخريب ، ودخلوا بغداد فى عام ٦٥٦ هـ يسفكون الدماء ، ويستبيحون الأعراض ، وقد أمر هولاكو بقتل المستعصم بالله آخر خليفة عباسى .

ومع هذه الحياة السياسية المتقلبة ، كان هناك ازدهار للعلم وتوسع فيه ، وبرز علماء فى كل فن ، وخاصة علوم اللغة العربية ، باعتبارها لغة القرآن والسنة النبوية ، وهى اللغة الرسمية للدولة .

قال جرجى زيدان(١) : (فالانقلابات السياسية المشار إليها أثرت فى الأحوال الاجتماعية ، لاشتغال الناس بالفتن والحروب وفساد الحكم لكن تأثيرها فى آداب اللغة لم تظهر ثماره إلا فى العصر المغولى .

أما العصر العباسى الرابع الذى نحن بصدده ، فقد ظهرت فيه ثمار آداب اللغة العربية التى نمت وأورقت وازدهرت فى العصر العباسى الثالث ، إذ تسابق الناس إلى الاشتغال بالعلم والأدب ، وتكاثر الأمراء المسلمون فى هذا العصر ، واختلفت لغاتهم وعناصرهم ولكنهم كانوا يتنافسون فى تنشيط اللغة العربية ، لأنها لغة الدين والعلم والسياسة ، فازدهرت

---

(١) انظر كتابه تاريخ الأدب العربى (١١/٣) .

فازدهرت وكثرت فيها المؤلفات (لكن على أسلوب يخالف أساليب العصور الماضية) أهـ

ويقول ناجى معروف (١) : (يمكن أن نستنتج أن العرب بوجه عام فى العصور العباسية المتأخرة، وفى العصور المظلمة انصرفوا إلى العلم، وضربوا فيه بسهم وافر، وتركوا ميادين السياسة والحروب وأمور الجيش وإدارة الأمن لغيرهم من المسلمين) اهـ

فى هذا الجو العلمى نشأ ابن إياز، فكان لذلك أثر كبير فى تكوين شخصيته العلمية، ولنأخذ مثالا، وهو (المدرسة المستنصرية) أو (الجامعة المستنصرية) كما سماها المؤرخون، لتدل على مدى التقدم العلمى فى هذا العصر، ولما لها من علاقة كبيرة بابن إياز حيث عين أستاذاً وشيخاً لقسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة .

ونتيجة لما لهذه الجامعة من أثر فى تكوين حياة ابن إياز العلمية أرى لزاما على أن أعطى صورة مختصرة عن نشأتها وطرق التدريس بها .

الجامعة المستنصرية

أنشأها (٢) الخليفة العباسى المستنصر بالله سنة ٦٢٥ هـ، وذلك بعد أن تولى منصب الخلافة بسنتين، إذ بويع بالخلافة (٣) سنة ٦٢٣ هـ وذلك

---

(١) أنظر كتابة تاريخ علماء المستنصرية (١٣٧/٢) .

(٢) يراجع فى نشأتها : الحوادث الجامعة (٥٣) وخلاصة الذهب المسبوك (٢١٢، ٢٨٦، ٢٨٧) .

(٣) أنظر تاريخ علماء المستنصرية (١٤٥/٢) .

بعد أن توفى والده أمير المؤمنين الظاهر بأمر الله ، وكان موقعها على شط دجلة ، مما يلى دار الخلافة ، واستمر العمل بها ست سنوات وتم افتتاحها بيد الخليفة المستنصر بالله عام ٦٣١ هـ .

ظل التدريس بها أربعة قرون منذ افتتاحها حتى ١٠٤٨ هـ . عدا فترتين من الزمن : الأولى قصيرة ، وكانت فى أثناء الاحتلال المغولى لبغداد عام ٦٥٦ هـ إذ عطلت المدارس والمساجد ، والثانية طويلة ، وتبدأ من احتلال الجيوش اللنكية لبغداد بقيادة تيمورلنك (١) .

المستوى العلمى فى المستنصرية

كانت المستنصرية فى مستوى علمى عال يضاهى المستويات العلمية فى جامعاتنا اليوم ، بل من الممكن أن أقول إنه يزيد عليها فى كثير من المواد النظرية ، ويتبين لنا هذا المستوى العلمى من عدة أمور هى :

١ — المستوى العلمى للمدرسين والمعيدين :

كان هؤلاء يتخيرون من بين كبار المدرسين والشيوخ فى العراق والشام ومصر وغيرها من البلاد الإسلامية ، ممن حصلوا على إسناد عال ، أو انتهت إليهم رئاسة العلم ، أو عرفوا بالبحث والاستقراء عن الحقائق العلمية ، وبما لهم من مؤلفات . والتى مازالت تعد من المصادر المهمة للثقافة العربية والفكر الإسلامى .

٢ — صفة الطلاب الذين كانوا يقبلون فى هذه الجامعة :

إن هؤلاء الطلاب كانوا يتخيرون من الفقهاء النابهين ليكونوا

---

(١) أنظر المراجع السابق (١/٤٢ ، ٤٥ — ٢/٤٢ ، ٤٣) .